

## EPÍLEG DEL TRADUCTOR

Ho fa evident el desenllaç del llibre: *El castell*, com les altres dues novel·les de Franz Kafka (*El procés* i *El desaparegut*), és una obra inacabada. Hi va començar a treballar el gener de 1922, dos anys i mig abans de morir, quan feia estada en un poble de l'alta muntanya bohèmia per recuperar-se d'una crisi que li havia provocat l'avanç de la tisi: “La setmana passada vaig patir una mena de col·lapse —escrivia el 16 de gener al seu diari— tan greu com només ho va ser el d'aquella nit de fa 2 anys, no n'he viscut cap altre de semblant.”

Tot i que no es conserven gaires referències de l'autor sobre la gènesi de la novel·la, sembla que esperava que l'escriptura el calmara i l'ajudaria a estabilitzar-se, també emocionalment. En una carta no datada a Robert Klopstock, Kafka escrivia: “Per salvar-me del que en diuen *nervis*, fa un temps que he començat a escriure una mica.”

Després de passar la primavera a Praga, on la malaltia va empitjorar i el va obligar a fer molt de repòs, a l'estiu es va traslladar

a un poble de l'oest de Bohèmia, on va reprendre l'escriptura. A la tardor torna a Praga i el nou agreujament de la seva condició interromp definitivament l'escriptura de la novel·la, que abandona després de vuit mesos de treball intermitent.

Quan el seu amic Max Brod en va abordar l'edició pòstuma l'any 1926, va decidir retocar-la per donar-li una aparença més acabada. El canvi més important consistia a eliminar els tres darrers capítols, de manera que la novel·la s'acabava després de la conversa de K. amb la Frieda i en Jeremias al soterrani de l'Hostal dels Senyors. Així mateix va eliminar una pàgina de la conversa entre K. i en Hans (al capítol 13) i de la relació entre la Gisa i Schwarzer (al capítol 15), perquè a parer seu "no tenen conseqüències per al [text] que segueix i en tot cas només cobrarien el sentit que evidentment tenen en la continuació del relat", segons explicava a l'epíleg.

Brod també va aplicar una sèrie de canvis que podríem considerar d'estil. Va modificar la divisió per capítols (que passaven de vint-i-dos a divuit), va introduir comes al text per adaptar la puntuació a la normativa, va dividir frases llargues, va passar al mode conjuntiu parts del discurs indirecte (mentre que en alguns casos va fer el contrari), va canviar la sintaxi d'algunes frases, va substituir algun mot austríac per d'altres en alemany estàndard i va eliminar algunes frases sense que sigui evident per què.

També fou la mà de Brod que va titular la novel·la *El castell*, adduint que Kafka s'hi havia referit així moltes vegades. En canvi, va eliminar els títols de gairebé tots els capítols. A l'epíleg de la primera edició Brod explicava que, segons algun comentari que li havia fet l'autor, la novel·la havia d'acabar amb la mort per extenuació del protagonista, que al llit de mort rebia una carta del castell que l'autoritzava a viure i treballar al poble.

L'any 1935 el llibre es va tornar a publicar a Berlín, aquesta vegada incloent els capítols suprimits i alguns passatges rebutjats per l'autor mentre revisava el manuscrit; la censura nacionalsocialista, però, va impedir que es difongués. El gran públic hauria d'esperar la tercera edició, de 1951, per tenir accés a l'obra sencera. Aquesta vegada es va tornar a sotmetre el text a una revisió d'estil d'abast comparable a la primera.

A principis dels anys vuitanta un equip de filòlegs dirigit per Malcolm Pasley va publicar una nova edició de l'obra en què es reproduïa el manuscrit tal com l'havia deixat Kafka. Les dues grans novetats eren la restauració de la puntuació, considerada un element cabdal de l'estil kafià, i el volum que contenia totes les correccions i supressions practicades per l'autor mentre treballava en la novel·la. La nostra traducció parteix d'aquesta edició, a diferència de la de Lluís Solà, que ho feia de la de Brod, com es desprèn de la divisió de capítols i dels paràgrafs que manquen al final de la novel·la.

Hem respectat tots els trets propis d'un manuscrit inacabat, com ara les petites incongruències que es donen, per exemple, en el nom dels hostals, en el color de cabells de l'Olga (que al segon capítol és rossa com sa germana, però cap al final de la novel·la es torna morena), en la càlida rebuda d'en Barnabas a l'Hostal del Pont (en contrast amb el menyspreu que desperten ell i la seva família més endavant) o en el ritme de la narració allà on Kafka va suprimir algun passatge. Pel que fa a les correccions que Kafka mateix va practicar al manuscrit, val a dir que són escasses, menors i aparentment immediates (és a dir, el text que segueix les lletres o paraules ratllades les substitueix); les modificacions fetes *a posteriori* també solen ser menors, en el sentit que no alteren el curs de la narració, si bé tendeixen a fer-ne més ambigu el

sentit, els motius de K. es formulen de manera menys explícita i en general se'l presenta com un home menys agressiu.

Algunes d'aquestes modificacions, però, sí que revesteixen certa profunditat. La principal és el canvi de veu narrativa, que va passar de primera a tercera persona; Kafka, doncs, va ratllar tots els pronomes de primera persona i els va substituir per "K." just abans de l'encontre sexual amb la Frieda (capítol 3). La raó del canvi devia ser que, per primer cop, afloraven sentiments inconscients del protagonista, els quals difícilment s'haurien pogut exposar en primera persona.

L'estil de Kafka destaca per diverses particularitats que no sempre són fàcils de reproduir. Un dels aspectes que més immediatament crida l'atenció és el sistema de puntuació, que afavoreix les oracions llargues, de vegades interminables. Quan l'Olga s'embala parlant de la seva germana, per exemple, arriba a pronunciar una frase de més de dues-centes paraules. El que guia l'elecció entre períodes llargs i curts, doncs, sovint no és tant el contingut del relat, com la percepció que en tenen els personatges (en els diàlegs) o el protagonista (en la part narrada). Així, les frases curtes i seguides poden indicar perplexitat, mentre que la unió en un sol període de frases que altrament separaríem amb punts pot expressar, per exemple, la immediatesa (percebuda) d'una acció i les seves conseqüències.

El trasllat al català d'aquest tret tan característic ha estat escrupolós en la part narrada de la novel·la. És una decisió que violenta de manera conscient els bons costums de la puntuació catalana, entenent que qualsevol alternativa no faria justícia a l'estil de l'autor. En la part dialogada no ha estat tan fàcil, ateses les importants diferències sintàctiques entre l'alemany i el ca-

talà. Mentre que l'alemany té una sintaxi rígida que fa innecessàries les comes dins d'una frase, el català pot i sol marcar amb comes qualsevol incís, els complements oracionals i els sintagmes desplaçats del seu lloc habitual, elements que en *El castell* concorren més en els diàlegs que en la resta del text. Això obliga a introduir en la traducció comes inexistents en l'original, mentre que les comes de l'original cal convertir-les —per tal que la traducció sigui entenedora— en punts i coma o punts i seguit. Dins dels diàlegs, doncs, en aquests casos m'he decantat pel punt, a sabuda que cap de les opcions a l'abast era del tot satisfactòria.

També a propòsit dels diàlegs cal fer avinent l'estranyesa que sovint produeixen per la inversemblança dels discursos i registres. En general, si s'hi para atenció, es veurà que les cambreres i els alts funcionaris no parlen amb registres tan diferents, i això en una època en què la reducció de registres (la “democratització” del llenguatge) no era ni de bon tros tan acusada com avui dia. Així mateix, són infreqüents els dialectalismes, tot i que l'acció es desenvolupa en un poble d'on la gent amb prou feines ha sortit mai, i els pocs que n'hi ha s'inscriuen en el grup de dialectes austríacs o en els particularismes bohemis, per exemple: *Kasten* ('armari'), *Polster* ('coixí'), *Schupfen* ('cobert') o *Tasse* ('platet'). Podem saber que l'autor mirava d'evitar-los perquè de vegades apareixen ratllats i substituïts de la seva mà, com la paraula *Hader*, que va canviar per *Lappen* ('drap').

També són relativament escassos els col·loquialismes: les expressions vulgars, les incorreccions, les frases inacabades, etc. Com a traductor, doncs, he hagut de reprimir i de vegades desfer l'impuls que sempre em mou a reproduir els diàlegs de manera que sonin naturals, orals.

Un altre aspecte ben curiós de l'estil kafkià és la tendència a plasmar de manera visual figures retòriques o frases fetes, desenvolupant literalment expressions figurades. El cas més famós és el “tant de bo em convertís en un escarabat ratllat” que obre el *Werther* de Goethe i que Kafka reinterpreta i converteix en l'argument de *La transformació*. Un altre cas és el del relat “A la colònia penal”, en què apareix un soldat que es comporta com un gos... fins al punt que es posa de quatre grapes i comença a lladrar. O encara l'home d'aquell altre relat que rep una visita pesadíssima fins que es mor d'avorriment, literalment, si bé més tard el revifa la seva muller o, segons el relat, el ressuscita.

Si es busquen exemples d'aquest recurs a *El castell*, es trobarà sens dubte en el tracte que la Frieda dispensa a la clientela de l'Hostal dels Senyors (els quals tracta “com bestiar”, si bé l'ús d'un fuet pot tenir connotacions eròtiques), i potser també n'és un cas el pare que fa cantar els fills per espessar-los la gana a l'Hostal del Pont, quan K. entreté l'hostalera a l'alcova de darrere la cuina.

El desenvolupament més rellevant en aquest sentit rau, però, en la semblança entre el motiu kafkià del castell i una metàfora de Schopenhauer, un autor que Kafka coneixia bé: “Ja veiem que, *des de fora*, no és possible acostar-se a l'essència de les coses: s'investigui com s'investigui, mai no s'ateny res més que imatges i noms. És com algú que donés voltes a un castell, buscant-ne debades l'entrada, i que, mentre la busca, n'esbossés les façanes. I tanmateix aquest és el camí que han seguit tots els filòsofs abans de mi” (*El món com a voluntat i representació*, vol. I, paràgraf 17). Cal dir, tanmateix, que aquest no és l'únic antecedent a què els investigadors han volgut remuntar el castell.

Un aspecte de la novel·la del qual aquest epíleg ha de retre compte és del ressò que alguns noms i paraules de l'original tenen a orelles alemanyes (o txeques). En primer lloc, podem parlar del títol i alhora eix central de la novel·la: *Das Schloss*, que no només significa 'castell' o 'palau', sinó també 'pany, cademat'. Així mateix, és la forma pretèrita del verb *schliessen*, 'tancar', i, irònicament, en alt alemany antic aquesta paraula (que en la llengua moderna és *schluss*) també volia dir 'conclusió'.

Fixem-nos en els noms dels habitants del castell. El seu senyor és el comte Westwest, un nom que literalment significa 'oest-oest' o 'oest de l'oest' i que s'ha llegit com a 'declivi'. El cognom de Klamm recorda el mot txec *klam*, 'il·lusió, engany', potser en referència a l'aspecte canviant que ofereix aquest funcionari. Sordini, per la seva fonètica italiana, evoca el mot *sordo*, 'sord', mentre que Sortini recorda l'italià *sorte*, 'destí'. Momus té el nom de la personificació grega de la sàtira i la burla, tot i que la visió d'aquest funcionari inspira en tothom un aire greu i seriós. Galater recorda l'epístola de sant Pau als gàlates, en què adverteix els cristians contra les tendències judaïtzants. Erlanger significa 'persona que aconsegueix o obté quelcom'. El nom de Bürgel, finalment, recorda el verb *bürgen*, 'garantir', i la seva exclamació: "¿Qui pot donar garantia de tot?"

Si passem ara als personatges del poble, veurem que el cognom Lasemann recorda el mot txec *lázeň*, 'bany', en clara referència a la bugada general i banyada que es fa a casa seva quan K. hi arriba. El d'en Gerstäcker, per la seva banda, ha estat associat a Friedrich Gerstäcker, un autor de novel·les d'aventures, i al mot *gottesacker* ('cementiri'), si bé literalment *gersteäcker* significa 'camps d'ordi'. El nom d'en Barnabas és d'origen hebreu i significa 'fill del profeta'. El fet que sigui carter recorda l'epístola

atribuïda tradicionalment al Barnabàs dels Fets dels apòstols. Aquesta epístola és famosa per la interpretació espiritual de les prohibicions jueves, que considera abolides per als cristians. A propòsit d'en Barnabas, alguns comentadors recorden que la paraula hebrea per a 'àngel' és la mateixa que per a 'missatger', però el mateix podria dir-se del grec *ángelos*. El nom de la Frieda, ben comú en alemany, prové del mot *friede*, 'pau'. La Gardena, la seva mare, té un nom inusual; la primera part, *gard*, fa pensar en una guardiana, mentre que la terminació en *-ena* recorda noms txecs com ara Milena o Ruzena. El nom de la Pepi, finalment, era molt comú en els països catòlics de parla alemanya, però hom hi ha vist una referència a la protagonista de *Josefine Mutzenbacher* (de Felix Salten, més conegut com a autor de *Bambi*), una obra publicada quan Kafka tenia vint-i-tres anys que va marcar una època i va convertir el nom de Pepi en el nom de prostituta per antonomàsia.

Pel que fa a la paraula 'agrimensor', W. G. Sebald va fer notar la semblança entre el mot hebreu per a aquest ofici (*mashoah*) i per a 'messies' (*mashiah*), ambdós relacionats amb el verb arameu *mshah*, 'ungir, mesurar'. En l'expressió *agrimensor etern* (capítol 2) alguns han vist una referència al jueu errant, que en alemany s'anomena *jueu etern*.

Fins ara no he parlat de les interpretacions de què la novel·la ha estat objecte, o víctima. Durant dècades es va abordar *El castell* en termes al·legòrics, com si un conjunt sistemàtic de metàfores vertebrés l'obra. En el millor dels casos, aquesta aproximació va tenir la virtut d'obrir noves perspectives als lectors, però es va arribar a entendre el text com una mena d'endevinalla a la qual no es podria fer justícia sense treure'n primer l'entrellat. Amb aquest



últim gir, al meu entendre, es tanquen portes interpretatives i se n'empobreix la lectura.

Una de les interpretacions que va gaudir de més popularitat va ser la teològica, afavorida per Max Brod. Segons ell, si a *El procés* es tematitza el judici de Déu, *El castell* mostra les dificultats de trobar-se en la seva misericòrdia. Aquesta lectura es veia abonada pel to reverenciós amb què la gent del poble parla dels castellans o fins evita mencionar-ne el nom (Westwest, Klamm), així com pel ressò religiós d'alguns personatges (Barnabas, Galater). Estirant aquest fil, doncs, els missatgers es tornen àngels, el comte de Westwest esdevé Déu, el castell és el seu Regne, el poble es llegeix com el més ençà, etc. Des d'una perspectiva contemporània, cal preguntar-se si la interpretació de l'aparat burocràtic del castell com una metàfora del Regne de Déu ens informa més sobre el sentit de la novel·la o sobre la concepció imperant en aquella època del diví com un ésser distant, inaccessible, absent.

Les lectures socials del relat han identificat com a tema central de l'obra ara la incertesa i angoixa existencial, adés la confrontació amb la burocràcia tirànica de la modernitat (prevalent aquestes òptiques a l'oest i a l'est respectivament). La interpretació de Hannah Arendt combinava la perspectiva religiosa amb la social i identificava en K. el poble jueu, incapaç de trobar el seu lloc a Europa i fer-s'hi acceptar.

Altres interpretacions de l'obra, la temàtica i l'estil de Kafka han posat en primer terme la seva biografia, fins al punt que qual-sevol escrit de l'autor semblava una manera de superar un trauma: el judaisme, l'assimilació a la cultura germànica, el pare dominant, la mala salut, les relacions complicades amb el sexe oposat, etc., molts dels quals, tot sigui dit, han estat qüestionats per les biografies més recents.

En realitat, tant la perspectiva històrica com la biogràfica ofereixen uns resultats limitats a l'hora de determinar com s'ha de llegir Kafka i solen passar per alt o malinterpretar dos elements capitals de la novel·la: l'humor i el sexe. El primer es fa palès en les xarlotades dels ajudants i les escenes a l'escola. El segon és omnipresent, en la instrumentalització que fa K. de les dones per atènyer els seus objectius i amb el "dret de cuixa" que, a la pràctica, els castellans detenten sobre les dones de la vila.

Però també cal mencionar la forta atracció sexual que el protagonista de l'obra sent per Barnabas i Bürgel, evident en les descripcions dels seus cossos, i també en les referències a la seda. Aquest material i el so típic del seu frec, el fru-fru, s'associen als objectes sexuals, tant en els homes com en les dones, com la mare d'en Hans, la Pepi o la mestressa de l'Hostal dels Senyors, en aquest darrer cas tal vegada per remarcar un "atractiu vingut a menys".

Pel que fa a les preocupacions i angoixes dels personatges femenins de la novel·la, cobren un aire decididament ridícul en boca de K. o del narrador, però quan se'ls dona veu a elles es manifesta tot el dramatisme que les envolta. Així, una lectura ponderada mostrarà que el relat és força ambivalent i bascula entre la gravetat i la ironia.

Recordem també les abundants descripcions capcioses, que deixen perplex el lector, com aquell insecte de *La transformació*, que no queda clar de quin es tracta. Així mateix, val a dir que el castell no és cap castell, sinó una ciutadella, o que la paraula *pagès*, per exemple, no designa en la novel·la cap ofici, sinó que connota els prejudicis amb què K. percep els vilatans.

El conjunt d'*El castell* és doncs ambigu i obscur i tal vegada és precisament per això que hom pot reconèixer en Kafka l'autor

de paràboles universals. En efecte, Kafka sumeix el lector en la incertesa i obre més interrogants que no en tanca. Les dificultats amb què K. arriba al poble, el fet que no reconegui els seus suposats ajudants o la menció de passada a la seva muller i els seus fills —de qui no es torna a parlar—, per exemple, fan que el lector es pregunti des del primer moment amb qui se les heu: si amb una víctima desamparada de la malfiança dels vilatans i les injustícies burocràtiques o amb un impostor geniüt i sense escrúpols. Els mateixos dubtes semblen legítims respecte als motius i intencions de molts dels personatges, que s'expressen en diàlegs llargs i d'una lògica esbiaixada.

La nit, la boira i la penombra que embolcallen les escenes clau de la novel·la semblen confirmar aquesta obscuritat i bé es podria arribar a pensar que el no-final de la novel·la és més grandios que cap desenllaç possible.

Joan Ferrarons